

Kuramsal Derleme

Korku Filmlerine Analitik Bir Bakış: İlgili Görme Nedenleri ve İzleyici Üzerindeki Temsilleri Üzerine bir İncelemeBetül AY^{1*}, Eylül Ceren HEKİMOĞLU¹, Faruk GENÇÖZ¹¹Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Psikoloji Bölümü, Ankara, Türkiye**Makale Bilgisi****Öz****Anahtar kelimeler:**

Lacanyen psikanaliz, korku sineması, bakış, fantazm, tekinsizlik

Korku filmleri, kişilerin bilinçdışı kaygılarını, bulunduğu toplum ve dönem dahilinde somutlaştırarak izleyicide korku duygusunu uyandırmayı amaçlamaktadır. Bununla birlikte, yaratılan bu duygunun sahici bir deneyim gibi hissettirebilmesi adına, izleyicide gerçek ve gerçeklik arasındaki sınırı bulanıklaştıran çeşitli teknikler ve teknolojiler kullanılmaktadır. Öyleyse, en temel kaygıları sahici bir şekilde işledikleri halde, korku filmlerini birçok insan için çekici kılan faktörler nelerdir? Bu sorudan hareketle, bu çalışma, korku sinemasına psikanalitik bir bakış sunarak, korku filmlerinin izleyicideki bilinçdışı temsillerini Lacanyen Psikanaliz temelinde incelemeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda, öncelikle korku filmlerinin nasıl ortaya çıktığı ve günümüze kadar ne tür değişiklikler gösterip ne tür değişiklikler göstermediği incelenmiştir. Akabinde ise Psikanalitik Film Teorisi'nden ve Lacan'ın bu teoriye olan katkıları ile teorinin geçirdiği dönüşüm ele alınmıştır. Bu bağlamda teoriyi şekillendiren ayna evresi teorisi ve bakış kavramlarından hareketle, korku filmlerinin izleyici üzerindeki bilinçdışı temsillerini incelemek amacıyla bakış, tekinsizlik, bilmezlik tutkusu ve fantazm kavramları tartışılmıştır. Son kısımda ise, tartışılan kavramlar doğrultusunda çeşitli korku filmlerinden alınmış sahneler örnek olarak incelenmiştir.

Abstract**Keywords:**

Lacanian psychoanalysis, horror cinema, gaze, phantasm, uncanny

Horror films aim to create fear in the audience by embodying people's unconscious anxieties within the society and period they are presented. Yet, various techniques and technologies are used to blur the boundary between real and reality in the audience to make this created effect feel like a veritable experience. So, despite they handle their most basic anxieties in such a veritable way, what are the factors that make these movies attractive for many people? Within the framework of this question, this study aimed to examine the unconscious representations of horror movies on the audience based on Lacanian Psychoanalysis through presenting a psychoanalytic view of horror cinema. In this context, first of all, how the horror movies emerged and what kind of changes they have shown or not until today were examined. Afterward, Psychoanalytic Film Theory, which is a significant point in forming the basis of the study, and the transformation it underwent with the contributions of Lacan were mentioned. Besides, the Mirror Theory and the concept of the gaze were examined, emphasizing their importance in terms of the theory. Subsequently, the concepts of gaze, uncanny, passion for ignorance, and phantasm were discussed to examine the unconscious representations of horror films on the audience. In the last part, scenes taken from horror movies were analyzed as an example in line with the concepts that were discussed.

*Sorumlu Yazar, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Psikoloji Bölümü, Üniversiteler, Dumlupınar Blv. 1/6 D:133, 06800 Çankaya/Ankara.

e-posta: psk.betulay@gmail.com

DOI: 10.31682/ayna.904298

Gönderim Tarihi (Received): 27.03.2021; Kabul Tarihi (Accepted): 24.05.2021

ISSN: 2148-4376

Giriş

Korku filmleri, ilk örneklerini verdiği zamandan bu yana en popüler film türlerinden biri olmuştur. Filmlerin ele aldığı konular zaman içinde buldukları dönem ve toplum ile birlikte değişiklik göstermiş olsa da hedefledikleri nokta aynı kalmıştır: İnsanlar neden korkar? Birçok sosyolojik ve psikolojik korku imgesini kaynak olarak kullanan bu filmler, çoğunlukla bireylerin bilindişi korkularına hitap etmekte ve sahici bir deneyim gibi beden üzerinde yüksek düzeyde bir uyarılmaya neden olmaktadır. Günümüzde ses, görüntü kalitesi ve kullanılan efektlerin teknolojik gelişimi ile birlikte bu sinema deneyimi daha da sahici bir boyuta taşınmaktadır. Bununla birlikte, toplumsal travma ve korkuların artması ve çeşitlenmesi de korku filmleri için her geçen gün büyüyen zengin bir kaynak oluşturmaya devam etmektedir.

Öte yandan, birçok insan için film izlemek, günlük streslerden uzaklaşmak veya eğlenmek için bir araç olarak görülmektedir. Buna karşın, birçok insanın da güvende hissettikleri koltuklarından, kendilerinde kayđı yaratacağını bildikleri korku filmlerini izlemeyi tercih ettikleri görülmektedir. Bu durum nedeniyle, korku filmlerine yapılan büyük yatırımlar ve sahip oldukları yüksek popülaritenin merak uyandırması olağandır. Öyleyse, çoğu insan, günlük hayatta stres ve kayđıdan kaçınırken, neden stres ve kayđı yaratan korku filmlerini izlemeyi tercih etmektedir? Kuşkusuz ki bu soruya tek bir bakış açısıyla yaklaşmak mümkün değildir. Konu, çeşitli yöntem ve teorilerin yardımıyla, disiplinler arası bir inceleme gerektirmektedir. Nitekim, korku filmlerinde kullanılan geleneksel bilindişi imgeler, korkular ve yarattıkları psikolojik etkiler düşünüldüğünde, bu yaklaşımlardan birinin psikanalitik yaklaşım olması kaçınılmaz bir hale gelmektedir. Bu noktada Psikanalitik Film Teorisi'nin oluşumu ve gelişimi, yaklaşım için önemli bir temel sağlamaktadır. Bu temel ışığında, makalede, konunun Lacanyen kavramlarla psikanalitik boyuttan ele alınması amaçlanmıştır. İlk olarak, Psikanalitik Film Kuramı ve korku filmlerinin kısa tarihinden bahsedilecektir. Sonrasında ise izleyicinin bilindişi ile ilişkili olduğu düşünülen korku imgelerine yer verilecek ve yönetmenler aracılığıyla bu imgelerin nasıl kullanıldığını incelemek amacıyla: “Bakış” (*gaze*), “tekinsizlik” (*uncanny*), “bilmezlik tutkusu” (*passion for the ignorance*) ve “fantazm” (*phantasm*) kavramları ele alınacak, akabinde ise bu kavramlar örnek film sahnelerindeki kullanımları üzerinden tartışılacaktır.

Korku Sinemasının Kısa Tarihi

Korkunun sinemada yerini bulması, sinemanın ilk dönemlerine kadar uzanmaktadır. Korku filmleri, Birinci Dünya Savaşı sırasında birçok sanat alanına tesir eden Alman Ekspresyonist Hareketi'nin etkisini sinema alanında da göstermesiyle ilk örneklerini vermeye

başlamıştır (Biryıldız, 2016). O dönemde, diğer sanat dallarında olduğu gibi sinemada da kasvet ve karamsarlık temaları ön plana çıkmıştır. Bununla birlikte, savaşın neden olduğu olumsuz koşullarla bağlantılı olarak, çalışmalar somut düşünceden ziyade soyut olana odaklanmıştır (Biryıldız, 2016). Böylece, insanların bireysel ve toplumsal korkuları filmlere de yansımaya başlamıştır. Bu durum, korku sinemasının erken dönemlerinden bu yana, ait olduğu dönemdeki toplumsal olayların önemli bir yansıması olduğuna dair daha somut bir bakış açısı sunmaktadır. Zamanla, toplumların inançlarının ve ideolojik yapılarının değişmesiyle birlikte, korku filmlerinde kullanılan tematik yapılar da değişiklik göstermiş ve çeşitlenmiştir. Ancak, filmlerin yapısı ve kullanılan bazı yaygın temsiller ise büyük ölçüde değişiklik göstermemiştir. Korku filmlerinin ilk örneklerinde öne çıkan temsiller vampir, cadı ve kurt adam iken, sonraki dönemlerde kültürel varyasyon ve teknolojik gelişmeler ile birlikte nükleer felaketler, kıyamet, insan-makine çatışmaları, seri katiller gibi temsiller ön plana çıkmaya başlamıştır (Scognamillo, 1996). Bununla birlikte, günümüz sinemasında yüksek teknolojinin kullanılması, izleyicinin algısı ile oynayarak gerçek (*real*) ile gerçeklik (*reality*) arasındaki sınırın bulanıklaşmasına yol açmaktadır. Bu durum, filmler için insanların bilinçdışı korkularına daha kolay bir şekilde seslenme fırsatı yaratmaktadır. Genel itibarıyla korku filmlerinin işleyiş biçimlerine bakıldığında, bu bilinçdışı korkular temelinde bazı ortak noktalar gözlemlenmektedir. Örneğin, birçoğunda karakterler sosyal normlar çerçevesinde yapmaması gereken bir şey yapmakta ve sonrasında gelen korkunç olaylar veya korkutucu varlıklar ise bir nevi ceza olarak tezahür etmektedir. Psikanalitik boyuttan bakıldığında bu durum, en temel bilinçdışı kaygı kaynağı olan kastrasyon tehdidine işaret etmektedir. Bu bağlamda, korku filmleri eleştirilmek veyahut mesaj verilmek istenen olguların aktarıldığı bir araç görevi görürken, alt metninde “Yasaya uymazsan, cezalandırılırsın.” mesajını içermektedir.

Bu noktadan bakıldığında korku filmleri; bireylerin en temel bilinçdışı korkusu olan kastrasyon tehdidi temelinde çeşitli metaforlar üzerinden, toplum düzeninde iyileşme etkisi yaratmayı amaçlayan Başka (*the Other*), diğer bir deyişle simgesel alana ait yasa koyucu, kılığına bürünüyor olabilir. Türün ilk örneklerini verdiği dönemlerden bu yana, toplumsal ve dönemsel bazda ortak korkuları somutlaştırarak işlemesi ve işleyişteki olay örgülerinin benzerlik göstermesi bu durumu tasdiklemektedir. Şüphesiz olan şu ki, insanlık var olduğu sürece korku sineması, yelpazesine insanların bilinçdışı korkularını somutlaştıran yeni korku metaforları ekleyerek genişlemeye devam edecektir.

Psikanalitik Film Teorisi ve Dönüşümü

Yüzyılı aşkın süredir var olan ve zamanla farklı türlerle genişleyen sinema, içinde bulunduğu dönemi sosyal ve bireysel perspektifte yansıtır. Bu bakımdan insanları ve toplumu incelemek için önemli bir kaynak niteliği taşımaktadır. Bu noktadan hareketle sinemayı, yaşamın detaylarını imgelerle çok yönlü bir şekilde izleyiciye sunan bir aynaya benzetebiliriz (Özen Barkot, 2011). Öyle ki sinemanın, izleyicilerin kendilerini gösterilen hikâyeye yerleştirmesine veyahut gösterilen üzerinden, kendilerini görmelerine izin veren gerçek bir ayna işlevi gördüğü söylenebilir. Çünkü filmler, bizlere zihinsel dünyamızın bir tür simülasyonunu sunarak, düşünceler ve temsiller arasında sahici bir köprü oluşturmaktadır. Zaman içinde, sinemanın insanı ve insan zihnini incelemek için bu denli işlevsel olması ile birlikte, onu yorumlamayı ve incelemeyi amaçlayan psikolojik film çalışmalarının bir araya gelmesi de kaçınılmaz olmuştur.

Jacques Lacan'ın çalışmalarıyla ilerleyen 1970 sonrası Psikanalitik Film Teorisi ile birlikte, bu film çalışmaları farklı bir boyut kazanmıştır (Özen Barkot, 2011). Film Teorisi'nin erken dönemlerinde çalışmalar yürüten teorisyenler, Lacan'ın Ayna Evresi Teorisi'ni temel almışlardır. Psikanalitik Film Teorisi için kritik bir nokta oluşturan ayna evresinde, çocukların aynaya bakıp bedenleriyle ilişki kurması ego oluşumunu başlatmaktadır. Bir bütün olmayan beden, aynanın karşısındaki görüntünün okunma şekli ile bir bütün olarak algılanır. Aslında deneyimlenmeyen bu bütünlük, çocuk için bir hakimiyet yanılması yaratır. Bu yanılısma kritiktir. Çünkü, erken dönem film kuramcıları için sinema izleyicisi aynanın önündeki çocuğun temsilini ifade etmektedir (McGowan, 2007). Seyirci, bir filmi izlerken ayna evresinde olduğu gibi bir tür hakimiyet yanılması içerisindedir. Bu deneyim, ayna evresi sonrasında dil alanına, bir diğer deyişle simgesel alana (*symbolic register*) giriş ile oluşan yeniden bütün olma karşısındaki kalıcı eksiklik hissinden seyirciyi bir süreliğine de olsa uzaklaştırmakta ve imgesel bir zevk deneyimlemelerine olanak tanımaktadır (McGowan, 2007). Bu sebeple, kuramcılara göre, yeniden bütün ve hâkim olma yanılması sinemayı izleyiciler için daha da çekici kılmaktadır.

Bununla birlikte, kuramcıların bu denli dogmatik bir şekilde ayna evresine vurgu yapması, çalışmaların çoğunlukla imgesel boyutla sınırlı kalmasına neden olmuştur (McGowan, 2007). İmgesel (*imaginary register*), neyin eksik olduğunu bilmediğimiz, henüz simgesel alana girilmemiş olan boyuttur. Bu dönemde, ben ve Başka arasındaki ayrışma henüz deneyimlenmemiştir. Yaşanan bütünlük yanılması ile birlikte, görsellik ve yanıltıcılık hüküm sürer. Dolayısıyla, görüntülerde bireysel deneyim, yani özne filtresinden geçirilen çıkarım mevcut değildir. Çocuk ancak, Baba-nın-Adı ve dilin alanı ile gelen ayrışma sonucunda oluşan

eksiklik hissi ile birlikte, toplumsal normlar çerçevesinde arzulayan bir özne olma sürecine girmektedir. Bu noktada, simgesel düzlem sadece yaşamı tasvir edebilmemize olanak sağlamayıp, aynı zamanda dünyayı algılayış biçimimizi ve kimliklerimizi de şekillendirmektedir. Dolayısıyla, imgesel boyutta görüntünün yorumlanması aldatıcıdır ve bu boyutta kalmak öznel deneyimin es geçilmesine neden olmaktadır. Öte yandan, bu yaklaşım Lacan'ın bir diğer kavramı olan gerçek'in (*real register*) de göz ardı edilmesine sebep olmaktadır. Gerçek düzlem, anlamın kırıldığı noktadaki eksikliği temsil etmektedir (McGowan, 2007). Bilinmeyen ve adı konulmayandır. Bu noktada temsil ettiği eksiklik, simgesel düzleme de dokunmaktadır. Çünkü, dilin alanının her şeyi tanımlamada ya da anlamlandırmada yeterli olamayacağını bir tür göstergesidir. Dolayısıyla, her ideolojinin kendi içinde açıklamada yetersiz kaldığı noktaları olduğunu ve eksiksiz bir şekilde ilerleyemediğinin de temsilidir (McGowan, 2007). Bu noktada, özne ideolojideki eksikliği sorgularken, gerçek düzlem yola çıkan noktadır. Bu nedenle gerçek, sinemasal deneyimde de kilit bir rolde bulunmaktadır. Sinema çalışmalarında gerçek düzlemi göz ardı etmek, görüntüler üzerinde hakimiyet yanılması yaratarak sinemasal deneyimin perdelenmesine sebep olur. Çünkü, film izlerken hissedilen hakimiyet, imgesel boyuttaki aynaya bakışın hakimiyetidir (McGowan, 2007). Dolayısıyla, erken dönem film kuramcıları adına bakış seyirciye aittir ve imgesel düzleme hizmet etmektedir. Sonraki yıllarda teori, Lacan'ın bakış kavramını, "öznenin bir nesne içinde karşılaştığı şey" olarak ele aldığıyla anlaşılmasıyla imgesel boyuttan gerçek boyuta taşınarak bir dönüşüm geçirmiştir (McGowan, 2007). Daha önce, izleyicinin hâkimi olduğu bir kavram olarak tercüme edilen bakış, bir nesne olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Böylece, bakış ve sinemasal deneyimde bakışın oynadığı rolü anlamının yolunu açan gerçek kavramı yeniden boyutlanmış ve psikanalitik film teorisinin en önemli kavramlarından biri haline gelmiştir.

Korku Filmlerinin İzleyici Üzerindeki Temsillerinin İncelenmesi Bakış

Bakışı nesne olarak tanımlamak, film değerlendirmelerini tamamen farklı bir boyuta taşımıştır. Bunun nedeni, bu görüşün bakışı anatomik boyuttaki gözden ayırmış olmasıdır (McGowan, 2007). Lacan'a göre, bir nesne olarak bakış, bizi görsel olarak uyaran arzunun nesne nedeni olan küçük a nesnesinin (*objet petit a*) ta kendisidir (Lacan, 2013). Arzu kavramı üzerinde önemli bir yere sahip olan küçük a nesnesi, gerçek bir nesneyi temsil etmez ve görsel alana indirgenemez. Her zaman eksiktir ve varlığının nedeni de bu eksiklikten kaynaklanır (Lacan, 2013). Çocuk, ayna evresi ile birlikte, başka ile bir bütün olmadığının ve onun kendisinin bir parçası olmadığını farkına varmaktadır. Bu durum bir çeşit hayal kırıklığı yaratmaktadır. Çünkü çocuk, sonrasında Baba-nın-Adı ile birlikte kurallar ve otoriteler

karşısında annesiyle olan ilişkisinden aldığı *jouissance*'tan feragat etmek zorunda kalır. Böylelikle, kastre olan çocuğun bu feragati bir boşluğa neden olur ve çocuk bu nedenle aslında var olmayan bir kayıp nesnenin peşine düşer. Bu nesne küçük a nesnesidir. Küçük a nesnesi, yasaya giriş ile yani simgesel düzleme giriş sonrasında kaybolan, aslında öncesinde de var olduğu bilinmeyen ve öznenin ömrü boyunca peşinde olduğu eksikliğin temsilidir (Lacan, 2013). Bu nedenle, oluşturduğu boşluk ile birlikte arzunun da başlangıç noktasıdır.

Bununla birlikte Lacan, küçük a nesnesinin arzunun nesnesi olduğu gibi aynı zamanda dürtülerin de nesnesi olduğunu belirtmektedir. Tüm dürtülerimiz, anne ile bütün olduğumuz, gerçek düzlemle ilişkilendirebileceğimiz dönemle bağlantılı olarak, kayıp nesne temsilleri ile ilişkilidir (Hekimoğlu ve Bilik, 2020). Bu bağlamda bakış da skopik dürtümüzün kayıp nesnesini temsil etmektedir. Skopik dürtü, bizi bakmaya iten dürtüdür. Hayatın ilk yıllarından itibaren kendimizin ve başkalarının bedenini keşfetme merakıyla başlar ve sonrasında daha karmaşık bir hal alır. Küçük a nesnesinin herhangi bir temsil alanına girmemesi, simgesel alana yani Başka'nın alanına girdikten sonra kaybolması nedeniyledir. Dil alanının, sosyal normların ve simgesel düzlemde anlamlandırmanın tamamen dışında kalır. Dolayısıyla, görme alanındaki küçük a nesnesi olarak bakış, boşluğun veya kör noktanın bir tezahürüdür (Lacan, 2013). Bu bağlamda, Lacan, 1964 yılında verdiği "*Psikanalizin Dört Temel Kavramı*" adlı 11. seminerinde bakış kavramını ele alırken Hans Holbein'in "*The Ambassadors*" adlı tablosuna atıfta bulunmaktadır (Lacan, 2013). Tabloya düz bir noktadan bakıldığında, alt kısmında manasız bir figür belirir. Ancak tabloya farklı ve çarpık bir noktadan bakıldığında yerdeki manasız figür bir kafatasına dönüşür ve anlam kazanır. Bu durumda, kafatası bakışın yerleştirildiği kör noktadır. Resme, doğru açıdan bakıldığında, resim öznelleşir ve kişi ile nesne arasında bir bağlantı yaratır. Böylece görsel alan, öznenin arzusunu dikkate alır ve ancak bu şekilde nesnenin, kişiye bakışı görünür hale gelir.



Resim 1. The Ambassadors. Hans Holbein, 1533

Sinema deneyimi adına kilit bir role sahip olan bakışın önemi işte bu noktada netleşmektedir. Gerçeğin bir tezahürü olan bakış, izleyicinin dışarıdan bir özne değil; sahnenin

kendisine dahil olan bir özneye dönüştüğü noktada kendini göstermektedir. Filmler, bakışı ulaşılamaz nesnenin nedeni olarak yerleştirilerek izleyiciye arzu vaat etmektedir. Görsel alana net olarak yerleştirilmeyen bakış sayesinde, seyirci her filmi bakışla karşılaşma güdüsü ile izlemektedir. Dolayısıyla, görme ustalığından değil; görme başarısızlığından kaynaklanan arzu izleyiciyi filmde tutmaktadır (Yegen, 2009). Filmlerin çekim açılarından bakıldığında, bu durum bizlere kadrajdaki alanın hiçbir zaman objektif olmadığını göstermektedir. Bunun nedeni, belirli bir kişinin kamera açılarını ayarlaması ve izleyicinin alana kendi benliği ve özneliği içinde bakmasıdır (McGowan, 2007). Çekim yöntemleri ve kamera açıları bu noktada önemli bir role sahiptir. Bazen karakterin bakışından, bazen tanık bakışından, bazen kamera bakışından, bazen de katil bakışından filmlere dahil olmaktadır. Kamera açılarının bu şekilde farklı kullanımı, bakışların gizlendiği görüntüleri daha da tekinsiz hale getirmekte ve izleyiciye filme dahil olma hissi vermektedir. Çünkü bakış, görsel olanın aslında sadece görmemiz için var olmadığını, onun da bizi gördüğünü vurgulamaktadır (McGowan, 2007). Başka bir deyişle, bu durum arzumuzun bakış ile kesiştiğinde, onu bir dönüşüme uğrattığını da göstermektedir. Böylelikle seyirci, film içinde gördüklerini sorgulamaya ve kontrol etmeye yönelik bir gereksinim duymakta ve filmde gerçek ile karşılaşma arzusuna sebep olan görme dürtüsü, seyirciyi daha da derinden etkilemektedir. Öte yandan bu durum, ideolojinin her şeyi açıklayabilme özelliğinin kırılmasındaki önemli bir noktaya da işaret etmektedir. Travmatik olan gerçek ile karşılaşmak; öznenin simgesel otoritenin, diğer bir deyişle Başka'nın, bazı şeyleri açıklamada başarısız olduğunu fark etmesine ve simgesel alanın yeterliliğini sorgulamasına neden olmaktadır (McGowan, 2007). Dolayısıyla anlamlandırma boyutunda bir eksiklik ile karşılaşmak, özneyi olduğu kadar Başka'yı de etkilemektedir. Bu açıdan bakıldığında, filmdeki bakışla karşılaşmak özneyi sadece travmatize etmekle kalmaz, aynı zamanda öznedeki özgürlük duygusu da yaratır (McGowan, 2007). Böylelikle, anlamlandırma çabası dahilinde yetersiz kalan yasa koyucu, özne adına bağımsızlığın kapısını aralar. Bu noktadan bakıldığında, filmlerde bakışın bu şekildeki aktarımı, izleyicide gerçek ile karşılaşma provasını ve beraberinde gelecek olan travmayı ehlileştirmeyi temsil ediyor olabilir. Kesin olan şu ki bakış, izleyicileri film boyunca onların ona baktıkları yerden bakmayarak sürüklemektedir. Böylece skopik dürtü ile görünmez olanı görmenin vereceği zevkin tatmin olma ihtimali, izleyiciyi filmi seyretmeye iter.

Tekinsizlik ve Bilmezlik Tutkusu

En ilkel ve kaçınılmaz duygularımızdan biri olan korku, gerçek bir tehlikenin yanı sıra soyut tehlike düşüncelerinin karşısında da tetiklenebilmektedir. Bu noktada, kaygı ve korku arasındaki ayrım öne çıkmaktadır. Freud, bu doğrultuda, nesnenin mevcut olduğu durumda

korkunun; mevcut olmadığı durumda ise kaygının ortaya çıktığını belirtmektedir (Hekimoğlu ve Bilik, 2020). Dolayısıyla, tehlikenin beklentisi veyahut soyut tehlike düşüncesi kaygı ile ilintilidir. Bununla birlikte Lacan (2014), duyguların gösterenler ağı üzerindeki temsilleri doğrultusunda dönüşüme uğrayabildiklerini belirtmiştir. Ona göre bu durum, duyguları yanıltıcı bir hale büründürmektedir. Ancak, kaygıyı bu durumdan ayrı bir noktada tutmakta ve duygulanım olarak tanımlamaktadır. Çünkü, Lacan'a (2014) göre kaygı, imgesel ve simgesel düzlemin değil; gerçek'in alanına aittir ve dönüşüm göstermez.

Korku filmleri üzerinden bakıldığında ise, kaygı duygulanımının genellikle tekinsizlik imgesi ile ilişkili olduğu görülmektedir. Jentsch (1906/1997), "*Tekinsizliğin Psikolojisi Üzerine*" adlı çalışmasında, tekinsizliği belirsizlik ile bağdaştırarak, bireyin günlük hayatın olağanlığında tanımlayamadığı veya aşına olmadığı bir durumla karşılaşmasının belirsizlik oluşturup tekinsizlik hissi verdiğinden bahseder. Böylelikle tekinsizlik hissi, bireyi güvenli alanında veyahut yuvasında olma hissinden tamamen uzaklaştırmaktadır (Jentsch, 1906/1997). Sonraki yıllarda ise Freud "*Das Unheimlich*" (1919) adlı çalışmasında tekinsizliği detaylı bir şekilde incelemiştir. Bu çalışma dahilinde, Jentsch'in aksine, tekinsizliğin yalnızca bilinmeyen ve yabancı olunan durumlarla ilişkili bir kavram olmadığını ifade eden Freud, aksine bilinen ve tanıdık ancak aynı zamanda gizli ve bastırılmış olanı da işaret eden bir kavram olduğunu belirtmektedir. Bununla beraber Freud (1955), birçok kişi için tekinsizliği üst düzeye çıkararak şeyin evde hissedilen ruhların ve hayaletlerin varlığı olduğunu örnek olarak gösterir. Çünkü hayaletler, tekinsizlik kavramında geçtiği gibi, geçmişte yok olup gittiğine inanılan ancak umulmadık bir anda yeniden ortaya çıkma ve hatırlanma ihtimalini temsil etmektedir. Dolayısıyla, birçok filmin kişilerin güvenli alanı olarak kabul ettikleri ev temsili üzerinden tekinsiz işleme şaşırtıcı değildir. Bu noktada, Freud "tanıdık fakat unutulmuş olanla" yeniden karşılaşma durumunun insan yaşamında kaygı yarattığı ve bunun kaynağının tekinsizlik olduğunu belirtmektedir (Freud, 1955). Bu noktada, Freud'un tekinsizlik kavramını kaygı ile ilişkilendirdiği açıkça görülmektedir. Bununla birlikte tekinsiz olanı anlamlandırılmayan veya simgeselleştirilemeyen bir şey olarak görmesi de Lacan'ın kaygıyı gerçek düzleme dahil etmesi ile benzerlik göstermektedir. Bu noktada tekinsizlik kavramı, unutulmuş veyahut bastırılmış olana işaret etmektedir. Özetle, Freud'un "bastırılanın geri dönüşü" vurgusunun, bir zamanlar aşına olunan şeyin izlerinin o andaki yaşantı içerisinde belirsizleşip tedirginlik ve kaygı yaratması üzerine olduğu söylenebilir (Freud, 1955, s.220).

Sosyal ve bireysel boyutta incelediğimizde de tekinsizlik hissini günlük yaşamda çoğunlukla zorlayıcı konumda olduğunu gözlemlemekteyiz. Bireyler genellikle başlarına gelecek iyi veya kötü durumları kesin olarak bilmek ve ona aşına olmak isterler. Bu nedenle, negatif getiriler bile bazen belirsiz bir duruma üstün gelebilir ki bu çoğu durumda insanların

yeni ve aşına olunmayan bir düzene geçmek yerine eski ve tanıdık düzende kalmadaki ısrarının açıklanmasına yardımcı olur (Jentsch, 1906/1997). Çünkü tekinsizlik uyandıran şey, anlamlandırma süzgecine takıldığından dolayı bireyin düşünsel alanında hızlıca yerini bulamaz. Bu durum, kişide uyum sağlamaya karşı bir direnç yaratır. Bu bağlamda, korku filmlerinde sık sık tekinsizlik yaratıcı temsillerle karşılaşmamız kafa karıştırıcı değildir. Freud'un "Das Unheimlich'de" (1919) de bahsettiği gibi, bireylerin yabancılaştıkları ve anlamlandırmakta zorlanacakları görüntüleri tekinsiz bir temsil üzerinden sunmak kaygıyı ortaya çıkarmaktadır. Korku filmlerinde, aşına oldukları yaşamlarına devam eden karakterlerin, sonrasında başlarına korkunç şeyler geleceği aşikârdır. Fakat, bu korkunç şeylerin kaynağı belirsiz ve tekinsizdir. Karakterlerin başına gelen olayların sebebi kesin olarak anlamlandırıldığında, çözüm aranacak bir durum da ortaya çıkacaktır. Ancak bilinmezlik devam ettikçe, karakterler çözüm bulamamaya devam edecektir. Öyleyse, seyirci neden deneyimlediği en rahatsız edici durumlardan birine yeniden maruz kalmak istemektedir? Filmin sonunda tekinsizlik hissi ortadan kalktığında gelebilecek olan rahatlamadan dolayı mı? Öyleyse, belli bir şekilde bitmeyip her şeyin gizemli kaldığı ve filmin sonunun izleyicinin hayal gücüne bırakıldığı filmlere gösterilen ilgiyi açıklamakta zorlanabiliriz. Seyirciler, merakla filme başlarken bilinmeyen ve belirsiz bir yolculuğa çıkmaktadırlar. Ancak Lacan bu meraka şüpheyle yaklaşır ve üç temel tutkudan bahseder. Bu üç tutku: aşk, nefret ve bilmezlik tutkusudur (Fidaner, 2020). Lacan'a göre sadece bilmemeye karşı bir dürtü vardır; bilmeye karşı değil. Bunun yanında Lacan bilmenin dehşetinden bahseder. Çünkü bilmezlik, öznenin Gerçek'i sorgulamasına neden olmaktadır. Eğer bilmezlik yoksa, aranan bilgiye ulaşma ihtimali de ortadan kalkar. Bununla birlikte özne, bu şekilde fantezisinin yörüngesine müdahale edilme olasılığından da kaçınır (Fidaner, 2020). Bu durum bilmeye karşı bir direnç yaratırken, onu bulmaktan korkarak arzuyu arzulayan özne, cehaletini koruyarak benzer bir döngüyü sürdürür. Bu bağlamda, öznenin aradığı küçük a nesnesinin film boyunca özneyi tetikleyen bakışa belirsiz bir şekilde sabitlenmesi, bir tür kaç ve kovala döngüsü yaratmaktadır. Bu nedenle filmdeki tekinsizlik imgesinin belirsiz ya da eksik bir şekilde gösterilmesi, izleyiciyi açıkça görmekten daha çok tetiklemektedir. Çünkü bu durum, görüntünün açıkça gösterilme olasılığını yaratır ve bu bilmezlik tutkusu izleyiciyi sürükler. Bu nedenle, filmlerin başında dehşet verici bir olgunun varlığını hissettirdikten sonra, sonunda bunun basit bir kâbus ya da öncesinde aşına olunan ve kısaca açıklanabilecek bir durum kaynaklı olduğunu göstermek sık kullanılan bir yöntemdir (Jentsch, 1906/1997). Çünkü, film boyunca sürdürülen tekinsizlik karşısındaki çaresizliğin izleyiciyi film sonuna kadar tetikte tutacağı bilinir ve böylece oyunu istedikleri kadar sürdürebilirler.

Fantazm

Acımasız cinayetler, kanlı ortamlar ve kopmuş uzuvlar birçok korku filminde sıkça karşılaştığımız görüntülerdir. Bu görüntüler, birçok insan için dehşet verici niteliktedir. Brottman'a (2005) göre, bu durumun nedeni, özne için imgesel düzlemin, simgesel düzlem ile bölünüşünü yeniden canlandırması ve aralarındaki ayrımın bilinçdışı bir tasvirini sunmasıdır. Bu noktada parçalanmış bedenler, imgesel ve simgesel arasındaki boşluğa sıkışmıştır. Ne tamamen ayrı ne de parçalanmış, kolektif bir kimliğin tezahürleridir (Brottman, 2005). Dolayısıyla, gerçek düzleme işaret etmektedir. Bu noktadan hareketle, bu tür filmleri izlemek, özellikle psikotik bir özne için bir işkenceye dönüşebilir. Lacanyen Psikanaliz'de psikotik özne, ayna evresinde aynadaki görüntü ile tezahür eden bütünlük algısını deneyimlemeyen öznedir. Bu sebeple ayna evresi öncesindeki parçalanma kaygısından sıyrılamaz (Hekimoğlu ve Bilik, 2020). Bu parçalanma kaygısı beden üzerinden deneyimlenmektedir. Dolayısıyla, filmlerdeki kopmuş uzuvlar ve parçalanmış bedenler psikotik özne için bir tehdit kaynağı oluşturmaktadır.

Öte yandan, bu tür içerikleri barındıran filmleri izlemeyi tercih eden ve ilgi gösteren insanlar nezdinden bakıldığında, durum farklı bir pencereye açılmaktadır. Özellikle vahşet içeren korku filmleri incelendiğinde, çoğu zaman sosyal normlar tarafından kabul edilmeyen veyahut ahlaki açıdan kabul görmeyen davranışların rahatlıkla sergilendiği görülmektedir. Bir diğer deyişle, bu filmlerde yasayı çiğneme söz konusudur. Bu doğrultuda Freud (1920), *Haz İlkesinin Ötesinde* (1920) adlı makalesinde, insanların nazik değil; içgüdüsel olarak güçlü bir saldırganlık duygusuna sahip varlıklar olduğunu öne sürmektedir (Brottman, 2005). Korku filmleri de insan özneliliğine özgü bu şiddet ve saldırganlık imgelerinin doğasını açıkça gözler önüne sermektedir. Yasakları çiğneyen, insanlara zarar veren veya işkence eden bu karakterler, öznenin bastırıldığı bilinçdışı dürtülere karşılık geliyor olabilir. Bu bilinçdışı dürtülerin temelini irdelerken kastrasyon meselesine değinmek önemlidir. Çocukta kastrasyon tehdidini yaratan baba, bebeğin anne ile kurulan ilişkiden aldığı jouissance'ı keser ve çocuk için yasalarla çevrili bir dünyanın kapısını açar. Deneyimlenen kastrasyon kaygısının çocukta sebep olduğu endişe, çocuğun annenin arzusunun nesnesi olarak, annenin eksikliğini tamamlamanın verdiği tüm güçlülük halinden vazgeçmesine neden olur. Bu duruma yönelik arzusunu bastırması ile birlikte özne, kastre olarak nevrotik bir yapılanma sürecine girer. Ancak bu bağlamda kastrasyona uğramış özne, yaşamı boyunca, imgesel dönemdeki gibi bütün olma fantazisine sahip olmaya devam etmektedir. Fantazi, özne için elde edemediği kayıp nesneyi bir ihtimal dahilinde elde edebilme olanağı yaratır. Çünkü, fantazi, simgesel düzlemin yasalarının ötesinde bir konumda, kısıtlamalardan bağımsız bir şekilde biçimlendirilebilmektedir (McGowan, 2007). Dolayısıyla, nevrotik öznenin fantazisi, yasayı ortadan kaldırıp kayıp

nesnesine ulaşması etrafında şekillenmektedir. Lacan, 1972-1973 yılları arasında verdiği *Encore* isimli 20. Seminerinde, süper egonun bir jouissance buyruğu olduğundan ve özneyi zevk almaya zorlayan bir olgu olduğundan bahsetmektedir (Lacan, 2020). Bu noktada süper ego, yasanın temsili olmakla beraber, aynı zamanda yasanın kıyımının da temsilidir (Lacan, 2020). Öznenin yasa ihlalindeki özgürlük yanılması, beraberinde jouissance'ı getirir. Dolayısıyla, yasa ve jouissance arasındaki paradoksal ilişki, özne tarafından, yasanın ihlali üzerinden işlemektedir. Bu doğrultuda, toplumsal normlara uyum sağlayan bir nevrotik öznenin, bedenlerin parçalandığını ve kan döküldüğünü gösteren görseller ile ilkel babayı, diğer bir deyişle yasa koyucuyu, aşma veyahut yok etme fantazisi ile jouissance deneyimlediği düşünülebilir. Öte yandan bakıldığında jouissance, doyumuna ulaşamayan ve elde edilemeyen dürtü tatminidir (Brottman, 2005). Dolayısıyla imkânsız olandır. Bu nedenle, izlenen görüntüler temel arzumuzun tatmini için hiçbir zaman yeterli olmaz. Çünkü, aranan zevk ile elde edilen zevk arasındaki eksiklik her zaman bâkidir. Bu bağlamda, her seferinde bütünlüğe ulaşma fantazisi ile izleyiciyi film için harekete geçiren kaynak, döngünün kilit noktası olan jouissance'tır.

Film Sahnelerinin İncelenmesi



Film 1. Faust- Eine deutsche Volkssage (1926)

İlk sahne, korku filmlerinin ilk örneklerinden biri olan “*Faust’a*” (1926) (*Eine Deutsche Volkssage*) aittir. Filmde, Tanrı'nın varlığını ve hayatın anlamını sorgulayan Faust, sonsuz yaşamın ve gençliğin peşindedir. Bu arzusuna ulaşabilme umudu ile şeytanla bir anlaşma yapar. Şeytan, Faust'a sonsuz gençliği ve güzelliği vaat etmektedir. Faust, bu anlaşmayı kanıyla imzaladığında şeytanın laneti tarafından kuşatılmaya başlar. Yukarıdaki sahne, şeytanın Faust'u ikna etmeye çalıştığı kısımdan alınmış bir kesittir. Şeytan temsilinin, o zamanlar toplum içinde yaygın olan bir korku temsili olarak vampirle eşleştirildiğini görmekteyiz. Su ise, önce kişinin gençliğini gösteren bir ayna temsili olarak sunulmaktadır. Sonsuz güzellik ve gençlik fikrini yarattıktan sonra, sudaki görüntü bir kafatasına dönüşmektedir. Bu sahne, bize Lacan'ın (2013) bakış kavramını anlatırken bahsettiği “*The Ambassadors*” tablosundaki kafatası imgesini anımsatmaktadır. Tıpkı o tabloda olduğu gibi, bakışa ölümü çağrıştıran bir

temsil olarak kafatası yerleştirilerek izleyiciye ve karaktere zor bir seçim sunulmaktadır. Şeytanın, Faust'a sonsuz gençliği ve güzelliği vaat etmesi ise bölünmemiş olanı, diğer bir deyişle Gerçek'i, işaret etmektedir. Faust bu noktada, Gerçek'e yeniden ulaşma umuduyla arzusunu takip eder. Fakat sonu hayal kırıklığı ile biter.



Film 2. Evil Dead II (1987)

İkinci sahne, “*The Evil Dead 2*” (1987) filminden bir ayna sahnesidir. Filmdeki Ash karakteri aynaya bakar ve aynadaki görüntüsü karakterin nesnel alanına nüfuz ederek onu boğmaya çalışır. Korku filmlerinde oldukça sık kullanılan ayna imgesi, genellikle bilinç ile bilinçdışı arasında bir perde görevi görmektedir. Kuşkusuz ki ayna imgesinin filmlerde bu denli sık kullanılmasının nedeni insanları kaygılandırmadaki başarısıdır. Bu durum, Lacan'ın çalışmalarında kaygı ile bağlantılı bir şekilde bahsettiği dağılma tehdidinden kaynaklanmaktadır. Ayna evresi öncesinde bedenini parçalar halinde algılayabilen bebek, ayna evresinde kendi görüntüsünü bir bütün olarak yorumlayışıyla bütünlük yanlısaması yaşar. Fakat, psikozda bu bütünlük algısı deneyimlenmez. Bunun sonucunda, Ayna evresi öncesinde algıladığı dağılma tehdidini beraberinde taşımaya devam eder. Dolayısıyla dağılma kaygısı yaşayan psikotik özne, bu kaygıyı kendi bedeni üzerinden deneyimlemektedir (Hekimoğlu ve Bilik, 2020). Ayna, bu noktada dağılma kaygısı karşısında bir kontrol edici görevindedir. Korku filmlerinde, aynada sadece kendi bakışıyla karşılaşmaya aşına olan özne için bakış, artık bedeninden kopmuş bir haldedir (Yegen, 2009). Dolayısıyla, bakışın öznenin ayrı bir konumda olması, onu kalıcı bir şekilde tekinsiz kılmaktadır. Bu noktada filmler, çekim açıları ile aynadaki bakışı öznenin tam olarak sembolize edemediği bir kör noktaya yerleştirerek kaygı yaratmayı amaçlamaktadır.



Film 3. Peeping Tom (1960)

Yukarıdaki sahneler “*Peeping Tom*” (1960) filmine aittir. Ana karakter olan Mark’ın babası, korkunun insanların sinir sistemleri üzerindeki etkisini inceleyen bir bilim insanıdır. Mark, çocukluğunda oldukça travmatik bir şekilde babasının yaptığı deneylere maruz kalmıştır. Bu maruziyetlerle beraber, bir film stüdyosunda çalışmaya başlayan Mark, kadınları kamera önünde öldürmeye ve babası gibi korku ifadelerini kayda almaya başlar. Filmde babasal işlevin yetersizliği görülebilir. Fink (2016) bu noktada, pervert öznenin babasal işlevin yetersiz olmasından dolayı yasa dâhilinde arzulanmadığından bahsetmektedir. Özne, kendini Başka’nın eksiğindeki nesne a’nın yerine koymaktadır. Bununla birlikte, Baba-nın-Adı ile adlandıramadığı Başka’daki bu boşluğu farklı şekillerde doldurmaya çalışmaktadır (Fink, 2016). Nitekim, film bu doğrultuda skopik dürtü ile hakimiyet arayışını gözler önüne sermektedir. Mark, bulmayı umduğu hakimiyeti elde ettiğinde hem babanın projesini tamamlayacak hem de kendi travmatik parçalanmışlığını onarabilecektir. Bu doğrultuda, kurbanlarının nesne a’sı konumuna geçerek hâkim olmayı, bir bütün olmayı arzulamaktadır. Ancak, kurbanının ölüm anında çekim yaptığı esnada ışığın erken kesilmesi sonucunda elde ettiği şeyin kara bir lekeden ibaret olması, arzusunun kayıp nesnesine ulaşmanın imkansızlığının sinema üzerinden somutlaştırılmasına oldukça güzel bir örnektir. Filme bir röntgenci bakışı ile dahil olan izleyici ise skopik dürtüsü ile sınanmaktadır. Bu noktada “*Peeping Tom*” izleyiciyi kendi bakışıyla karşılaştırarak, karanlık boşluklarındaki Gerçek’le temas etmelerini sağlayan bir sinemasal deneyim sunar.



Film 4. The Reef (2010)

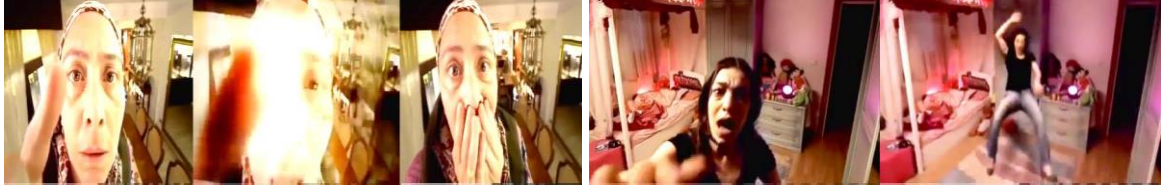
Yukarıdaki sahneler “*The Reef*” (2010) filmine aittir. Sorunsuz başlayan bir tatilde kahramanların teknesi çöker ve batar. Enkazda kurtarılmayı bekleyecekleri veya en yakın adaya 20 mil kadar yüzmeleri şeklinde iki seçenekleri olan kahramanlar ikinci seçeneği seçerler ve çok geçmeden saldırgan bir köpekbalığı onları takip etmeye başlar. Köpekbalığı temsili, korku filmlerinde oldukça yaygın kullanılmaktadır. Bu nedenle, çoğu insan için köpekbalıklarının denizin ve korkunun ortak nesnesi olması tesadüfi değildir. Bu bağlamda, film “bakışı” saldırgan bir köpekbalığı formuna sokmuştur. Filmin ilk bölümlerinde köpekbalığı imkânsız bir nesnedir ve sadece namevcudiyeti hissedilir. Film boyunca bir veya iki kez çok hızlı ve belirsiz bir şekilde kendini gösterir. Genellikle izleyici, resimlerde görüldüğü

gibi, köpekbalığının bakışından kahramanları izler ve asla kahramanların ona baktığı yerden onlara bakmaz. Bu kamera açıları, bir tür katil bakışını yansıtarak tekinsizliği beslemektedir. Bununla birlikte, köpekbalığının her saldırısı izleyicilerdeki bilgi boşluğuna yapışır. Saldırının nerede ve ne zaman olacağını kestiremezler. Tam da bu noktada nesnenin namevcudiyeti kaygının da kaynağını temsil etmektedir. Bu durum, izleyicinin kontrol ve hakimiyet hissini de elinden alarak bir çeşit travma yaratır. Sonuç olarak, film boyunca bakış köpekbalığı temsili ile somutlaştırılır ve izleyici bakışa hâkim olamamanın eksikliği ile her seferinde sonraki saldırının travmasını yaşar. Böylece film boyunca rahatlama hissi asla gelmez ve korku asla kaybolmaz.



Film 5. Paranormal Activity 1-3 (2007-2011)

Yukarıdaki sahneler “*Paranormal Activity*” (2007-2011) serisinin birinci ve üçüncü filmlerine aittir. Bu filmler, film boyunca belli belirsiz görünen, evde yaşayan aileyi izleyen, korkutan ve nihayetinde onları öldüren karanlık bir gücü konu almaktadır. Yayınlandığı dönemde seyirci tarafından büyük bir ilgi gören bu serinin en ayırt edici özelliklerinden biri de izleyicinin, film sırasında yaşananları evin güvenlik kamerası bakışından izlemesidir. Bir kamera bakışı ile olanlara tanık olmak ve film kahramanları uyurken bile olanları görmek, izleyiciye tekinsizlik hissi vermektedir. Bu noktada, Freud’un “*Das Unheimliche*” (1919) adlı çalışmasında, birçok insan için tekinsizlik deneyiminde en başta gelen temsilin evde var olduğu hissedilen hayaletler olduğundan bahsedilmektedir. Güvenli olmasına aşına olunan evde, açıkça görünmeyen ve açıkça eylemde bulunmayan bir hayaletin mevcudiyeti, bilinen fakat bastırılmış olanla yeniden karşılaşma hissi yaratmaktadır. Bu tekinsizliği devam ettirmek adına, film boyunca ailenin peşinde olduğu korku temsili açık bir şekilde görünmemektedir. Görünmeye yakın olduğu zamanda ise çok belirsiz bir imge ile karşılaşırız. Yaratılan bu kesintisiz tekinsizlik, seyircinin uzun süre karşılaşmaktan korkarak filmdeki bakışla karşılaşmaya çalışmasına sebep olur. Çünkü seyirci bakış ile karşılaştığında korkacak; karşılaşmadığında ise kaygılandırıcı tekinsizlik hissi devam edecektir.



Film 6. Dabbe (2012)

Yukarıdaki sahneler “Dabbe” (2012) filmine aittir. Bu film, korku sinemasında sıklıkla ele alınan din temasını içermektedir. Karakterler, daha önce karşılaşmadıkları ancak kültürel birikimleri doğrultusunda aşına oldukları tekinsizlik temsilleri karşısında inançları ile sınanmaktadır. Bu doğrultuda, verilen sahneler, filmde kamera bakışının asla objektif olmadığını açık bir şekilde göstermektedir. Tekinsizlik temsili, bozulma, gürültü, görüntü kesintisi gibi özelliklerin objektif bakacak şekilde konumlandırılmasına aşına olunan kameraya yüklenmesi ile elde edilmiştir. Böylelikle izleyici, bakışın temsili olan kameranın kötücül varlık ile temas halinde olduğunu kolaylıkla fark eder. Bu durum, izleyicinin film boyunca tetikte kalmasına ve ekranda güvenilir herhangi bir şey bulamamasına neden olacaktır. Dolayısıyla, koltuklarından filmi izlerken güvenli alanda olduklarını düşünen izleyicilerin bakışın onları hesaba kattığını görmeleri, artık güvenli bir alanda olmadıkları hissine neden olarak kaygı yaratacaktır.

Sonuç

Korku filmleri, tema olarak insanlığın ortak korku ve kaygılarını hedef almaktadır. Geçmişten günümüze korku filmlerini incelediğimizde, filmlerin çoğunlukla içinde üretildikleri toplumun korkularına ayna tuttuğunu gözlemleyebiliriz. Genel olarak filmler, izleyicinin simgesel alanda anlamlandıramayacakları veya sosyal normlar çerçevesinde deneyimleyemeyecekleri görüntüler sunmaktadır. Bu görüntülerin çoğu insanlarda kaygı ve korku yaratmaktadır. Günlük hayatta genellikle kaygı yaratan durumlardan kaçınma davranışı gösteren insanların, benzer durumların bir tür simülasyonu ile karşılaşacaklarını bildikleri halde korku filmlerine gösterdikleri ilginin altında yatan bilinçdışı temsillerin neler olabileceği sorusu ile de psikolojik boyut devreye girmektedir. Tartıştığımız konulara bakacak olursak, sinemanın izleyiciye gerçek ile, diğer bir deyişle bilinmeyen ile, bir karşılaşma vaat ettiğini ve bunun sahici bir deneyim gibi hissettirmesi için birçok teknik kullandığını söyleyebiliriz. Diğer bir yandan, bu karşılaşma ihtimali ile bağlantılı olarak, ele aldığımız üç kavram için de görme dürtüsünün önemli bir rolü oynadığını gözlemlemek mümkündür. McGowan, *Gerçek Bakış* (2007) adlı kitabında bu durumun izleyicinin dikkatini çekme noktasını şu sözlerle ifade etmektedir:

...imkansızla sahici bir karşılaşma yaşadığımızda, fazlasıyla zevk alırız, ama bu, bizi tamamıyla özneye dönüştüren bir zevktir. Deneyimlediğimiz tek hakiki zevk, zorunlu olarak travmatiktir. Sinema deneyiminde bu zevk, en radikal şekilde, bakışla doğrudan bir karşılaşma sırasında gerçekleşir. Bizler sinemaya bakışın travmasından zevk almak için gideriz. Ve bakışın travmasında öznenin özgürlüğü yatmaktadır. (s. 210)

Kaynakça

- Biryıldız, E. (2016). *Sinemada Akımlar* (6. Basım). İstanbul: Beta Basın Yayım Dağıtım.
- Brottman M. (2005). *High Theory/ Low Culture* (1. Basım). New York: Palgrave Macmillan.
- Fidaner I. B. (2020). *Curiosity and the Passion of Ignorance*. Zizekian Analysis sitesinden alınmıştır: <https://zizekanalysis.wordpress.com/2020/12/19/curiosity-and-the-passion-of-ignorance-isik-baris-fidaner/>
- Fink, B. (2016). *Lacancı Psikanalize Bir Giriş: Klinik ve Kuram* (1. Basım). (Ö. Ögütçen, Çev.). İstanbul: Encore Yayınları (1997).
- Freud, S. (1996). The uncanny (1. Basım). (A. Strachery, Çev.). İçinde A. Smith (Ed.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XVII* (ss. 217-256). London: Vintage. (1919).
- Hekimoğlu, E. ve Bilik, M. (2020). Freud'dan Lacan'a kaygı. *AYNA Klinik Psikoloji Dergisi*, 7 (3), 336-367. <https://doi.org/10.31682/ayna.761464>
- Jentsch, E. (1997). On the psychology of the uncanny (R. Sellars, Çev.). *Angelaki*, 2 (1), 7-16. <https://doi.org/10.1080/09697259708571910>
- Karacadağ, H. (Yönetmen). (2012). *Dabbe: Bir cin vakası* [Film]. Türkiye: Taff Pictures.
- Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı Seminer: 11. kitap* (1. Basım). (N. Erdem, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları (1964).
- Lacan, J. (2014). *The Seminar of Jacques Lacan. Book X: Anxiety* (1. Basım). (A. R. Price, Çev.). Cambridge, UK: Polity Press (1962-1963).
- Lacan, J. (2020). *Yine / Hâlâ Seminer 20. Kitap* (1. Basım). (M. Erşen, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları (1972-1973).
- McGowan, T. (2007). *The Real Gaze: Film Theory After Lacan* (1. Basım). New York: State University of New York Press.
- Murnau, F. W. (Yönetmen). (1926). *Faust: Eine deutsche volkssage* [Film]. Avusturya: Hollywood's Fox.
- Nasio, J. D. (2006). *Psikanalizin Yedi Temel Kavramı* (1. Basım). (Ö. Erşeren ve M. Erşeren, Çev.). İstanbul: İmge.
- Powell, M. (Yönetmen). (1960). *Peeping Tom* [Film]. İngiltere: Warner Bros.
- Raimi, S. (Yönetmen). (1987). *Evil Dead: Two* [Film]. ABD: Renaissance Pictures.
- Scognamillo, G. (1996). *Korkunun Sanatları* (1. Basım). İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Traucki, A. (Yönetmen). (2010). *The Reef* [Film]. Avustralya: Atlas Entertainment.
- Özen Barkot, Z. (2011). İzleyici-özne sorunu bağlamında Lacan sonrası psikanalitik film kuramı. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 56 (1), 283-300.
- Yegen U. T. (2009). Aynanın sırları: Psikanalitik film kuramı. *Kültür ve İletişim*, 12(1), 9-38.

A Psychoanalytic Approach to Horror Movies: A Study of Reasons for Interest and Representation on the Audience

Summary

Horror cinema has been one of the most popular movie genres since the initial example had appeared. Movies belongs to this genre aim to create fear by embodying the unconscious anxieties of people within the framework of society and the period. In this direction, most people show great interest in horror movies even though they know they will encounter a kind of simulation of situations they avoid in daily life because they lead to anxiety. This point creates some questions. From this point of view, this article aimed to present a psychoanalytic perspective on horror cinema by discussing the representations used in horror movies in line with the Lacanian Psychoanalytic concepts.

In the first part, the history of horror movies and what kind of changes they have shown were mentioned. From the past to the present, while the representations used in the films have been changing within the society, the underlying message remains the same: "If you do not obey the law, you will be punished." In the second part, the Psychoanalytic Film Theory, which provides a significant basis for the discussion, was examined. The theorists in the early stages of Psychoanalytic Film Theory majorly stressed Lacan's Mirror Theory. Accordingly, the audience looking at the screen experiences the illusion of mastery of the gaze like a child looking in a mirror (McGowan, 2007). However, this emphasis led to existing studies remain limited to the imagery register. Later, the film theory has transformed when it has been understood that Lacan treated the concept of gaze as an object that belongs to the real.

In the third part, the concepts of the gaze, uncanny, passion for ignorance and fantasy were discussed to examine the representations of horror films in the audience. Firstly, according to Lacan (2013), the objet petit a that disappears when entering the symbolic register and that the subject has been after throughout their life is the object of desire, as well as the object of impulses. In this context, the gaze also represents the lost object of our scopical impulse that drives us to look. Thanks to the gaze that is not placed clearly in the visual field, the audience watches each movie with the drive of meeting the gaze for a moment. On the one hand, meeting the gaze is traumatic for the subject, because it is the proof that the symbolic register or legislator is not enough to explain everything. However, although it is traumatic, it opens the door to freedom against the symbolic order for the subject (McGowan, 2007). Secondly, it was mentioned that Lacan distinguished the concepts of anxiety and fear from each other and emphasized that anxiety that belongs to the real would occur when there is no object (Lacan, 2014). At this point, the uncanny that Freud (1919) studied is quite similar to

anxiety that was mentioned by Lacan (2014). According to Freud (1955), the uncanny, which is used frequently in horror films as an anxiety factor, is a concept pointing to the known and familiar, but hidden and repressed at the same time. Concomitantly, the passion for the ignorance that is one of the three fundamental passions for Lacan was mentioned. In the light of all the topics mentioned, it was discussed that the uncanny and the passion for ignorance kept the audience alert throughout the film. Thirdly, it was discussed that the representations of disjointed limbs or atrocities shown in the movies point to the real for the subject, as they recreate the division of the imaginary register with the symbolic register (Brottman, 2005). Then, over these types of movies, by considering the relationship between the violation of the law and jouissance, the subject's possibility of taking jouissance from the fantasy of transcending or destroying the primitive father, in other word the legislator, was discussed. In the fourth part, in the light of the discussed concepts, the scenes taken from six films are examined. As a result, it was emphasized that the horror cinema promised the audience a veritable encounter with the real, which is the unknown, and tested them with their scopic impulses through these films.